El cine como Técnica: Antecedentes

El Cine nace simultáneamente en Francia, con los hermanos Lumière y en los Estados Unidos, en los laboratorios de Thomas Edison, en 1895. Es primer medio eléctrico que se ve confrontado, en su desarrollo, con el problema del contenido. A su vez, el cine, "industria cultural", debe organizarse, precisamente, como industria, con todas las presiones que eso supone y seguir el gusto cambiante del público.

La diferenciación de los modelos nacionales, en Estados Unidos y en Europa, indica que no hay determinismo de la técnica; alrededor de los modelos dominantes, cada sociedad elabora su propio modelo de desarrollo cinematográfico. El cambio técnico –sobre todo el alargamiento de las películas (1910) y luego la aparición del cine sonoro (1930) – desestabiliza regularmente las posiciones adquiridas pero se difunde rápidamente, creando un espacio técnico relativamente homogéneo en los grandes países industrializados. Aun así, las categorías económicas culturales y políticas de los países son lo suficientemente diferentes como para dar nacimiento a estilos nacionales relativamente diferenciados.

El cine se inscribe en la saga de varias tradiciones de utilización de la imagen, fija o animada. El deseo de reproducir el movimiento se traduce, desde mediados del siglo XIX, en dispositivos tales como el praxinoscopio de Reynaud, basados sobre el principio de la permanencia retiniana, pero que, frágiles y poco cómodos de usar, no consiguen superar la condición de juguetes. La linterna mágica, procedimiento de proyección de imágenes animadas sobre un soporte transparente, se utiliza a la vez como apoyo pedagógico, como instrumento de deslumbramiento del gran público en las ferias y como juguete. La industria de la fotografía, por su parte, evolucionó muy lentamente después de la puesta a punto de los procedimientos debidos a Niepce a comienzos del siglo XIX. Es una actividad que supone la manipulación de placas frágiles, de emulsiones sensibles que exigen numerosos lavados y tiempos de exposición muy largos. Durante mucho tiempo, es el dominio exclusivo de ilusionistas hábiles y de químicos apasionados. En 1895, la fotografía es todavía un privilegio de profesionales y de aficionados ilustrados. El invento de la película de celuloide representa un primer paso hacia la simplificación de las manipulaciones y del mismo aparato fotográfico, operada por Kodak en 1888.

Los usos de la fotografía en el siglo XIX ilustran el modo en que una tecnología nueva se calca de los modos antiguos. La fotografía retoma primero la tradición aristocrática del retrato.

La fotografía plantea, así, la cuestión de la representación "fiel" de la realidad. Nuestra percepción espontánea es que, confiada a la objetividad de la impresión sobre la superficie sensible, la fotografía da "una imagen fiel" de la realidad. Sin embargo, un análisis un poco más atento muestra que, al contrario, la fotografía capta y representa el mundo a través de los esquemas estéticos y culturales de su tiempo. La mirada del fotógrafo, como la del espectador, es una mirada educada, que percibe el mundo exterior como ha aprendido a verlo.

El nacimiento del cine

El cine, que se desarrolla como una industria del entretenimiento tiene, paradójicamente, su fuente en la actividad científica. En los Estados Unidos Mybridge es financiado por un particular rico para resolver un problema que interesa hace décadas tanto a los aficionados a los caballos como a los pintores: ¿cómo se mueven exactamente las patas de un caballo al galope? En Francia, el biólogo Jules Marey pone a punto un "fusil fotográfico" para analizar las fases del vuelo de un pájaro. Los dos sabios toman en préstamo de otros dominios sus tecnologías a fin de hacer pasar rápidamente placas fotográficas frente a un objetivo. Sin embargo, todos los dispositivos que utilizaban placas sensibles se revelan demasiado lentos y complicados de usar. La solución la ofrece la película.

Desde 1889 los laboratorios Eastman en EE.UU explotan un procedimiento que consiste en colocar la superficie sensible en una película de celuloide. Ésta se presta perfectamente al paso frente al objetivo. Los hermanos Lumière de Lyon, que son los mayores industriales franceses de película fotográfica, ponen a punto una cámara en la que un mecanismo muy preciso, el áncora, tomada en préstamo la tradición de la relojería, coordina perfectamente la apertura del objetivo y la progresión de la película. La ventaja del objetivo, que presentan simultáneamente a la Academia de Ciencias, al Congreso de la Sociedad Francesa de Fotografía de Lyon, y luego al público del Grand-Café, en el *boulevard des Capucines*, en 1895 es la que permite, con un mismo aparato, captar las fotografías y realizar la proyección.

En los Estados Unidos, al mismo tiempo, Edison, que siguió las búsquedas de Muybidge, y probablemente las de Marey, actuó con el cine como con la mayor parte de las invenciones que salían entonces de su laboratorio de Orange. Se puso al tanto de todas las soluciones técnicas exploradas en Europa y en los Estados Unidos para seleccionar las mejores y hacer una síntesis original de ellas. Edison hace una opción radicalmente diferente a la de los hermanos Lumière: él separa la toma de las imágenes de su proyección, y organiza ésta última en una pequeña caja munida de un dispositivo de pago, el kinetoscopio, concebido para espectadores individuales. Los kinestocopios están destinados a ser explotados en las galerías de juegos entonces populares en los Estados Unidos.

El desarrollo del cine demuestra cómo el uso de una invención no viene determinado desde el momento de su aparición. Existe un período de latencia en el transcurso del cual varias direcciones se vuelven posibles. Y los inventores no son precisamente los más clarividentes sobre el destino de sus invenciones. Los hermanos Lumière, declararon que el cine sería un juguete, a semejanza de los dispositivos de salón que lo habían precedido. Edison elige en un primer momento la forma del kinestocopio, cuando la proyección pública va a revelarse el modo mayor de difusión del cine; tomando como modelo el fonógrafo, que había puesto apunto poco antes, Edison piensa, por otro lado, que el nuevo dispositivo está destinado a registrar personajes célebres o acontecimientos memorables y no pantomimas.

Los primeros años del cine ilustran la forma en que un medio se desarrolla a través de una serie de negociaciones entre las posibilidades técnicas, los contenidos de los programas (no se cuenta la misma historia en una bobina de dos minutos grabada al aire que en una película de dos horas rodada en estudios), el gusto del público, formado a su vez por otras distracciones, y el repertorio existente. En el curso de ese tiempo de negociación, el nuevo medio adopta formas transitorias que están progresivamente superadas, explora vías laterales que serán más tarde abandonadas, y va construyendo de a poco su propio repertorio, su propio dominio de uso.

Sometidos cada uno a restricciones técnicas particulares y guiados por percepciones diferentes del uso posible de su invención, Edison y los hermanos Lumière eligen una gama de temas también distintos. Edison filma sainetes muy cortos donde los personajes filmados en plano medio o en primer plano se destacan sobre un fondo negro. Los hermanos Lumière, en cambio, tienen una destacada formación como fotógrafos; su película es también más sensible y su cámara más elaborada. Ellos invierten toda su competencia profesional como fotógrafos en la filmación de temas de gran calidad que explotan de entrada toda una gama de registros: imágenes documentales (La salida de la fábrica) representaciones de la realidad capaces de desencadenar el miedo o la risa (Llegada de un tren), sainetes surgidos del repertorio de la pantomima cómica (El regador regado), o recuerdos familiares (Reposo en familia).

Desde los primeros films, sus imágenes ponen en práctica lo que hará la fuerza del cine, y lo que será la línea maestra de su evolución en las décadas siguientes: un sentimiento muy fuerte de realidad, ilusión que sostiene a la vez la proyección sobre la gran pantalla y la simplicidad familiar

de los temas tratados. A eso agregan, desde el comienzo, la explotación de los efectos propios del cine.

Un lenguaje nuevo para una técnica nueva

Para convertirse en una curiosidad de la cual, en efecto los espectadores se irían alejando rápidamente, el cine debe encontrar tanto un repertorio como una técnica narrativa acorde con sus posibilidades técnicas. Primera transformación: todos los esfuerzos tienden a prolongar la duración de las películas. Después de 1910-1911, se dispone, con muchos rollos, del espacio suficiente para una narración al menos elemental. Pero ¿qué espectáculo montar? ¿Y para quién?

El marco institucional y la presión social son al comienzo bastante endebles. El cine, en sus primeros años, es proyectado sobre todo en casuchas de feria y en los EE.UU, en los niquelodeones que aparecen en 1905. Las películas son exhibidas también en las salas de Café Concierto de music-hall, a razón de varias por sesión. La primera sala especializada aparece recién en 1907, en Inglaterra.

Durante toda esa primera época del cine, las películas son realizadas por las sociedades que fabrican el material y controlan las patentes. Edison las hace rodar por sus técnicos, algunos de los cuales, más capaces o más interesados, se especializan en esa actividad. En Francia, Pathé y Gaumont, son las dos grandes sociedades que fabrican, venden y alquilan proyectores, películas y cámaras. Ellas organizan estudios de producción y crean una red de salas, integrando de punta a punta la industria del cine, y luego confían la realización de las películas a técnicos, a jóvenes provenientes de los medios burgueses, para quienes se trata de una actividad un poco marginal en incluso a una mujer, Alice Guy. Todos ellos reinvierten en una actividad que no tiene, al comienzo, ningún prestigio particular.

El cine busca sus modelos narrativos en varias direcciones. La primera es ilustrada, en Francia, por Georges Méliès, quien tiene un lugar particular en el proceso de maduración de la narración cinematográfica. Méliès conoce un gran éxito durante toda una década. Los americanos copian desvergonzadamente sus películas. Después cae en el olvido. El género, que a partir de la tradición del ilusionismo él había creado, es radicalmente cambiado por las transformaciones del medio. Originalmente, Méliès es un rico aficionado a quien la fortuna de su familia le permite comprar el teatro Robert Houdin, creado en el Segundo Imperio por el más célebre ilusionista del siglo. Méliès utiliza las posibilidades del cine como un dispositivo técnico particular al servicio de narraciones oníricas, poéticas o cómicas; también construye en su estudio, apoyándose en su pericia como ilusionista, dispositivos de efectos especiales complejos. Sin embargo, la ola de las películas de Méliès se detiene bastante rápidamente. En 1913 deja de rodar. Los trucos, la ilusión, la puesta en escena de una realidad onírica y la ruptura deliberada de las leyes físicas, ya no parecen representar las preferencias de la narración cinematográfica. Van a nutrir géneros importantes, pero bien específicos, como los dibujos animados o las películas fantásticas.

De todos modos es necesario remarcar que, tanto en este primer caso como también, mucho más tarde, en las películas producidas en EE.UU por Lucas o por Spielberg, la ilusión se pone al servicio de una narración realista. En efecto, lejos de servirse de las posibilidades del cine para mostrarnos un mundo donde las leyes de la vida real son anuladas, los realizadores, al contrario, van a dedicarse a construir procesos narrativos capaces de hacer creer en la realidad de lo que narran. El sueño y lo irreal se desplazan a otro nivel del relato para alojarse, por ejemplo, en los sistemáticos finales felices de las películas del gran período hollywoodiense, en los decorados donde se mueven los héroes, siempre jóvenes y ricos, de las comedias rodadas durante la crisis americana, e incluso en los estragos, nunca verdaderamente castigados, del héroe que, en las películas cómicas de comienzos de siglo, ridiculizan a la policía, al burgués y a las convicciones…

Por lo demás, el cine, en sus comienzos, toma prestados sus temas, sus números y sus artistas, del *music-hall,* género en plena expansión a principios del siglo. La pantomima y el mimo, géneros menores pero llenos de vida, se adaptan tanto mejor al cine mudo cuanto que el público inicial de éste último es el mismo que el de los espectáculos de feria o de los teatros de vodevil. Charles Chaplin, heredero de una familia de artistas de *music-hall*, ilustra la maduración del género que consigue forjar poco a poco personajes y procedimientos específicamente adaptados al cine, pero que acompaña mal el pasaje al cine sonoro.

Es por el lado de la escritura que el cine va a buscar su inspiración más perdurable. Se apoya sobre la novela, el folletín y el teatro, que le permiten sacar partido de un repertorio probado, dirigirse a públicos ya identificados, y de modo más general, insertarse en las prácticas culturales ya existentes, A partir del momento en que las condiciones técnicas permitieron sostener un relato suficientemente largo, el cine busca directamente sus relatos y temas en la literatura y en el teatro.

El folletín y la novela popular prepararon al gran público, durante el último cuarto del siglo XIX, en las convenciones de la narración novelística. Obras de Emile Zola, Víctor Hugo o Eugène Sue entran en el catálogo de Pathé. En Francia entre 1929 y 1939, los dos tercios de los filmes son adaptaciones de textos literarios, de los que toman la trama y a veces, incluso el título.

La técnica propia del cine se va constituyendo. Si las primeras películas estaban siempre tomadas en plano medio, con una débil profundidad de campo, una mayor habilidad en la iluminación y mejores posibilidades ópticas dan más libertad a los operadores, que rompen lentamente con la estética del "cuadro". Un análisis de las películas producidas antes de 1905 en los estudios de Orange muestra que es difícil atribuir la paternidad de tal o cual innovación a un realizador en particular, tanto más cuanto que las compañías que los empleaban . Se encuentran discretamente insertados en esos pequeños relatos dramáticos rodados en una o dos bobinas, los primeros planos, el primer *travelling* e incluso la repetición de una misma escena filmada tres veces para que la cámara permanezca siempre cerca de la mirada del actor en movimiento…El montaje se convierte en una parte de la creación del relato cinematográfico. Charles Chaplin lo comprende a costa suya cuando constata, en los mismos inicios de su carrera, que la firma Keystone suprime en el montaje sus innovaciones para inscribir sus comedias en el formato de los productos de su casa.

El estilo de los realizadores puede entonces adquirir cierta individualidad. Son siempre empleados al servicio de las compañías, pero su creatividad, su talento particular los distingue de los otros técnicos. Edwin S. Porter representa muy bien a esa generación. Comienza su carrera como electricista y proyeccionista y luego es, entre 1899 y 1909, el más importante realizador de los estudios de Edison. Como realizador, Porter experimenta con éxito la mayor parte de las técnicas que se volverán las bases de la comunicación visual en el cine. Comienza por comedias burlescas, y después, especialmente en **Vida de un bombero Americano** (1903) introduce el uso de transiciones graduales de una imagen a otra en lugar de rupturas nítidas. Porter realiza la fusión de géneros literarios populares y del cine adaptando el gran clásico de la lucha contra la esclavitud, **La cabaña del Tío Tom**, y al año siguiente transponiendo el estilo y los temas de las novela del oeste en **Gran Asalto a un tren.**

En este último film, el realizador utiliza veinte tomas separadas, e introduce un primer plano de un bandido tirando sobre la cámara; la historia transcurre en una docena de lugares diferentes, en interiores y exteriores, introduciendo una nueva concepción del espacio. En **The Seven Age** (1907), Porter ilumina una escena de costado a partir de una chimenea, utiliza primeros planos, y rueda más de una toma por escena, lo que constituye uno de los más viejos ejemplos de ruptura con la estética teatral de "un plano-una escena". Pero Porter sólo excepcionalmente utiliza un procedimiento más de una vez; no los transforma en un estilo que le sería personal y, más en

general, no quiere abandonar el status de técnico del cine, heredado de sus inicios en lo de Edison. En el curso de las décadas siguientes, los cineastas redescubrirán todos los procedimientos de los que Porter fue el pionero.

La carrera de DW. Griffith representa la verdadera ruptura con el mundo estático y la técnica de los pioneros del cine. Griffith ilustra a la vez la maduración del género y los límites que encuentra la primera generación de realizadores. Proveniente del teatro y de la escritura, está mucho tiempo empleado en los estudios de Orange y limitado a respetar los límites estilísticos estrictos de los films de dos bobinas. Es sólo en los filmas que rueda en 1908-1909 que se emancipa de las restricciones que le son impuestas e "inventa" el lenguaje moderno del cine. La cámara, instalada en un soporte móvil, se acerca a la escena y suprime el espacio vacío que ocupaba tradicionalmente el tercio inferior de la imagen: Griffith adapta una técnica proveniente de las comedias de acción cortando antes del fin y antes del comienzo la toma entre dos escenas de acción. Las tomas de vistas son desglosadas en unidades más cortas y la convención proveniente del teatro, del desglose de la acción en escenas es abandonada. La toma viene a reemplazar a la escena como unidad de base de la narración. Griffith comienza a cambiar la cámara de lugar en el interior de una escena y a adoptar puntos de vista múltiples. Antes del fin de 1908, realiza un melodrama de diez minutos sobre la guerra civil que no tiene menos de cuarenta tomas separadas. Contrariamente a Porter, que sin embargo utiliza innovaciones del mismo tipo, Griffith crea un estilo y reivindica para sí mismo un nuevo status de autor.

La más célebre de sus obras, **El nacimiento de una Nación**, rodada en 1914-1915, ilustra las posibilidades de escritura que permiten a partir de ahora los films de cuatro bobinas. El éxito de la película destaca también otro aspecto del cine. Así como el lector es parte activa en la construcción de sentido del libro, el espectador participa en la elaboración de la significación de la película. Una obra cinematográfica no tiene existencia social si no encuentra espectadores que participen de su propósito, de su estética, de su historia. Ahora bien, el éxito de **El nacimiento de una Nación**, descansa sobre bases ambiguas. La historia, extraída de una novela, ella misma adaptada ya a la escena, se debe a un autor del sur, Thomas Dixon, y cuenta la vida de una familia blanca del sur durante la guerra de Secesión. Las relaciones con los negros están signadas por la violencia y la inseguridad. El éxito del film descansa en gran medida sobre el hecho de que consigue pintar el sentimiento de unidad nacional americana y la solidaridad racial de los blancos. Criticado por el racismo de la película, Griffith se lanza inmediatamente a un vasto fresco sobre la intolerancia. Pero **Intolerancia** es un fracaso, debido, sin duda, a la confusión de una forma mal manejada, pero también al hecho de que el propósito de la película –la denuncia de la intolerancia- no encuentra en el espectador americano el mismo eco que la puesta en escena de la unidad nacional de los blancos. En Europa, Abel Gance, (Napoleón, 1925-1927) se desviará también hacia composiciones tan gigantescas como mal resueltas, en las que el público difícilmente lo acompañará.

Durante este primer período de maduración, los actores van consolidando poco a poco una técnica propia del cine. Cuando el film se vuelve hacia el repertorio clásico de la literatura y el teatro, las compañías reclutan no sólo actores sino también comediantes venidos de las tablas. Sin embargo, en el cine se destacan actores no destacados en el teatro, pero que tienen un encanto y una personalidad particular en la película. Esto da en conjunto una dimensión social específica del cine: las vedettes del *star system* que se encuentran en Hollywood a partir de los años 20 parecen poder ser reclutados de cualquier medio, sin formación particular, y este mito favorece la identificación del público con las estrellas.

Tras el período de los pioneros, la técnica narrativa propia del cine encuentra su forma acabada en lo que ha sido llamado el "estilo clásico hollywoodense". Esta técnica narrativa toma en préstamo muchos de los procedimientos de escritura del teatro del siglo XIX, en los que los

manuales redactados por los guionistas se inspiran. La tradición de la “pieza bien hecha”, tal como fue reformulada a fines del siglo XIX, sobrevive en la adhesión de los guionistas de Hollywood a las formas académicas: exposición, conflicto, complicación, crisis y desenlace.
El estilo hollywoodense clásico privilegia la continuidad del relato, el realismo de la representación y la inteligibilidad; poco a poco va eliminando las intrusiones del narrador; se prioriza la progresión cronológica de la trama.
Este estilo narrativo que se impone poco a poco no está ligado a una naturaleza del medio. Las películas rodadas entre los años 20 en Rusia o durante la república de Weimar en Alemania, presentan búsquedas formales mucho más audaces. La narración clásica hollywoodense está adaptada a la forma que toma el cine en América, una producción popular producida en un marco comercial. Es en el marco del “sistema de los estudios” que se toman las decisiones formales, narrativas y estéticas, que hacen de las películas productos culturales industrializados. Sin embargo, el cine norteamericano dominará económica y estéticamente el modelo occidental durante todo el período que sigue a la Primera Guerra Mundial.

El Cine argentino en sus comienzos. La construcción identitaria de la Nación

La ya mítica noche de julio de 1896 en el teatro Odeón fue algo más que la primera proyección en Buenos Aires. Las crónicas de la época dan cuenta –el día siguiente-de algunas escenas en el Parque Lezama incluyendo una carrera de bicicletas luego proyectadas en las presentaciones sucesivas del espectáculo organizado por Francisco Pastor y Eustaquio Pellicier.
Sin embargo, estos estos filmes han sido relegados del podio de las primicias en beneficio de *La bandera argentina* filmada en la Plaza de mayo un día no determinado de 1897 por Eugenio Py, jefe de la sección fotografía de la casa Lapage. Tal vez, el fotógrafo francés sólo buscaba un objeto en movimiento, próximo al local de la calle Bolívar 375, para probar la flamante cámara Gaumont, pero no hay explicación que resista la fuerza simbólica de la imagen de la bandera flameando, a la hora de fijar el mojón inicial de la cinematografía argentina. De modo que, por azar o elección, estos primeros 20 metros de película nos pone de cara al asunto: la relación entre el cine producido en la Argentina y ese conjunto de imágenes, discursos y creencias que denominamos identidad nacional.
La cuestión de la identidad nacional –dice Héctor Kohen- no es el resultado de un amistoso consenso entre los miembros de una sociedad en un determinado período histórico -para nosotros, la Argentina entre 1897 y 1919- sino, por el contrario, la resolución siempre política de un conflicto que culmina con la imposición de los valores de la clase que tiene el poder –la elite terrateniente- sobre la totalidad de la nación. El contenido de ese discurso maestro de la identidad nacional se modifica en la medida en que los vientos de la historia se tornan borrosos para la clase que lo construye, pero que mantiene inalterada su forma de recurso a una tradición –poco importa si añeja o recientemente mitologizada- como justificación última, esencial, de su derecho a gobernar. Por lo tanto, el estudio de la vinculación entre cine e identidad, cualquiera sea la función que le toque en esto al por entonces nuevo artefacto de producción de imágenes, estará situado en el horizonte de esas transformaciones históricas, atendiendo al modo en que no sólo el contenido de los filmes, sino fundamentalmente su forma, resultan afectados a lo largo de la etapa en estudio.
Desde esta perspectiva, las variantes en el repertorio de la identidad resultan un poderoso instrumento de periodización para la historia del cine argentino anterior a 1933, o sea, los años de la “prehistoria”. Dicho de otro modo, tanto el dominio del registro documental hasta 1910, como la realización de los primeros filmes de temática histórica –entre el Centenario y el comienzo de la Primera Guerra Mundial -y también la introducción de la temática gauchesca entre 1915 y 1919-

se explican como otras tantas adecuaciones de la forma del cine realizado en la Argentina al discurso identitario que pretende escenificar.

La referencia a La bandera argentina constituye un elemento decisivo a la hora de trazar el mapa de la versión cinematográfica de la identidad nacional. ¿Quién realiza los filmes? Tres inmigrantes ocupan los primeros lugares en la genealogía del cine argentino: un aristócrata belga, el barón Henri de Lapage, el ya mencionado fotógrafo Eugenio Py y un comerciante judío austríaco, Max Glüksmann. Son los primeros de una larga lista que incluye, entre otros, a Mario Gallo, Atilio Lipizzi, Federico Valle, Emilia Saleni Ferrari, Leticia Quaranta de Güelfo, Alberto Traversa, y Francisco Mayhfoer.

Ahora bien, que sean estos inmigrantes los responsables de difundir por medio del cine el repertorio de la identidad nacional, puede parecer paradójico, atendiendo a la dimensión simbólica de su producción, pero no lo es tanto si consideramos que en la Argentina de fin de siglo los especialistas son un producto de importación.

Dicho esto sobre el destacado lugar que ocupan estos inmigrantes en el cine, veamos qué lugar les toca a los inmigrantes en el imaginario de la época, qué función se les atribuye en el proceso de construcción de la identidad de esa nueva Nación que fundan los liberales de la década del 80.

La Argentina moderna elige para representarse un repertorio simbólico apoyado en imágenes que se difunden rápidamente: "el granero del mundo" -la cronopia que derrama las mieses es uno de los elementos fuertes de la iconografía de fin de siglo, repetida hacia el Centenario- o la "París" o la "Atenas del Plata", fáciles sinónimos de Buenos Aires, imprescindibles en la abundante literatura laudatoria de la época. Posiblemente la fórmula de mayor fortuna sea la de "crisol de razas", aceptada acríticamente como expresión de la armoniosa confluencia de inmigrantes y nativos durante los primeros años del siglo XX. Desde luego que tal armonía no pasa de ser, en el mejor de los casos, una expresión de deseos, pero lo notable en la operación simbólica es la elección de la imagen del crisol, el lugar donde todo se funde, donde toda particularidad debe desaparecer para dar lugar al material nuevo que se vaciará en el molde. Llegados a este punto no queda más que formularse las preguntas que la metáfora oculta: ¿quién ha fabricado el molde? ¿Quién controla el fuego? Y finalmente, ¿cómo se regula la composición de la aleación?

Para intentar responder a esa cuestión sin desviarnos del objetivo enunciado, necesitamos interpretar la abundante producción de la Casa Lapage, en su mayoría registrada por Eugenio Py en el contexto de la situación política de principios del siglo XX.

Entre 1900 y 1910 Py filma cerca de 300 películas, en su mayoría de 25 metros. Están signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público. Es una clase la que se reconoce y celebra en estas breves películas. Sus temas y escenografías son las mismas de la literatura de la época: Barrio Norte, Palermo, Hipódromo, ópera, casamientos, colegios, vacaciones en el Tigre, Mar del Plata. Algunos títulos lo ilustran: Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires, Visita del Teniente General Mitre al museo Histórico Nacional, El general Mitre visitando la Casa Lapage, Fiestas patrias, Regatas en el Tigre, Palermo de mañana, Casamiento Colliere-Cobo. El poder deviene espectáculo y la aristocracia, modelo. Sin embargo, más allá de este registro temático que define el período, las películas trazan, en su ambigüedad temporal, el síntoma de la crisis. Junto a las bodas, los funerales; el tiempo del regocijo es para la clase a la que impresionan estos primeros filmes, pero es también el tiempo de enterrar a sus muertos más prestigiosos, los patriarcas fundadores (Roca, Mitre, Lavalle, Quintana, Saenz Peña,etc) cuyos funerales constituyen una parte destacada del catálogo Glüksmann. Sus sombras, desde el presente eterno del cine, sustraídas a toda corrupción, serán la garantía de legitimidad que su clase exhibirá ante los reclamos de la Historia.

Hacia 1902 no sólo se estabiliza la producción cinematográfica. También el cine como espectáculo alcanza un nivel que justifica la apertura de salas como el Salón París, en el que, junto con los filmes locales, se exhiben las producciones de las firmas francesas.

Sin embargo, esa estabilidad no es reflejo de una etapa de calma en el país. El cine llega y se consolida en medio de una crisis que afecta gravemente al modelo económico y político del roquismo y a su sistema de representaciones.

El desastroso final del gobierno de Juárez Celman y la catástrofe económica de1890 -su episodio más relevante es la Revolución del Parque, punto de partida de una secuencia de rebeliones armadas contra los gobiernos oligárquicos impulsados por el radicalismo- es el punto alrededor del cual gira la actitud del gran parte del patriciado: al despectivo rechazo inicial hacia los inmigrantes, que no es obstáculo para utilizar su fuerza de trabajo, se superpone el temor ante estos advenedizos.

La estrategia de contención y defensa se articula mediante dos líneas de acción complementarias. La primera se sustenta en una legislación antiobrera, xenófoba--Ley de Residencia de 1902, complementada en 1907 por la de Defensa Social-y el recurso a la violencia del Estado y de las guardias blancas en la Liga Patriótica Argentina en la sanguinaria represión de las protestas obreras y campesinas: el1° de mayo de 1909, el Grito de Alcorta –la primera revuelta de los colonos de Santa Fe y Córdoba contra los propietarios de las tierras arrendadas en 1912, La Semana Trágica de enero de 1919, las huelgas patagónicas y de la Forestal entre 1920 y 1921.

La segunda es más eficaz: un plan de construcción de la identidad nacional que reproduzca los valores de la clase dirigente y los imponga a todos los habitantes: Argentinizar, en suma. ¿Los medios? La reforma educativa impulsada por la Ley de educación patriótica de 1909,que modifica la sarmientina ley 1420 de educación, pública, laica y obligatoria, La elaboración de un Panteón nacional; la inversión de la polaridad valorativa campo-ciudad. El Desierto, origen casi metafísico de los males nacionales durante el siglo XIX, ahora garantiza en su inmensidad la pervivencia de "lo argentino"; el servicio militar obligatorio, más eficaz como sistema para disciplinar en la obediencia ciega al superior que como régimen de instrucción para la defensa y el reconocimiento de la ciudadanía a todos los nacidos en el territorio nacional.

Si la imagen que construye el cinematógrafo es la trasposición de un repertorio iconográfico previamente construido, algo falta en el registro temático de Lapage, Glüksman y Py, no hay cornucopias, mieses, arados o vacas. Y los únicos gauchos visibles pertenecen a las compañías teatrales Podestá y Anselmi**, Pericón Nacional**. En cambio, se agrega un tema que funciona en consonancia con el clima bélico que se extiende por el mundo (el cine avanza a paso redoblado), La revista de la Escuadra Argentina en mayo de 1901. Las escenas que más impresionaron al público fueron las del desembarco y ataque de 1.500 hombres de la infantería de Marina; la banda de la Marina, oculta tras el escenario, ejecutaba marchas alusivas. En 1902, cuando el conflicto con Chile parecía derivar en guerra, Py cruzó la cordillera para registrar las negociaciones que terminaron con la firma de un tratado de paz.

Sin duda, esas dos películas actualizan dos registros de la construcción identitaria. El primero lo encontramos en los filmes donde la elite es protagonista, que funcionan, a la vez, como dispositivo de autorreconocimiento y como lugar de proyección de los anhelos de las capas medias. El segundo, cuya eficacia se verá en 1930, inicia el proceso que lleva a la identificación de la imagen de las fuerzas armadas con la totalidad de la Nación. Sin embargo, esta extensa producción, que abarca más de un decenio, ha merecido poca o ninguna atención a la hora de perseguir la esencia de la argentinidad en el cine.

En las vísperas del Centenario, el cine argentino ingresó en un nuevo período, caracterizado por el predominio de películas de temática histórica. A diferencia de la etapa anterior, cuando todavía

era posible cruzarse con Mitre paseando por Florida y los protagonistas de la Historia imprimían sus imágenes en el cine, ahora es necesario cambiar de género, apelar al relato de ficción para construir la genealogía heroica del patriciado.

El 24 de mayo de 1910, se estrena **La revolución de mayo**. Su director, pianista en un cine de mar del Plata en 1908, era Mario Gallo, un inmigrante italiano. Es el autor más importante del género, inaugurado con **El fusilamiento de Dorrego** y continuado por **Camila O'Gorman**, **La batalla de san Lorenzo,** (con apoyo estatal y colaboración del Ejército) **Por mi bandera, Facundo Quiroga,** etc.

Es probable que en Mario Gallo, así como en otros inmigrantes ligados a la cinematografía existiera el deseo de congraciarse con los valores de su tierra de adopción. Pero Gallo no fue el constructor de ese imaginario, sino, a lo sumo, funcional a su difusión. **La Revolución de mayo** no es otra cosa que la ilustración del discurso oficial, simplificado y popularizado por la escuela sobre los acontecimientos de mayo de 1810. El film de Gallo otorga movimiento a la manera de un cuadro vivo, a cada uno de los episodios de la Revolución tal como se los representa en las decoraciones que adornan las escuelas argentinas. El cabildo, los improbables paraguas, French y Berutti, el pueblo convocado…

Para el espectador de la época en que se estrenó el film, lo ocurrido durante los días de mayo es aquello que, con declarada vocación didáctica, se expone en esas láminas. La endeblez de sus telones pintados enmascara muy bien la solidez de la ideología que los ha generado.

El 18 dediciembrede1914 la revista *El Hogar,* dedicó dos páginas, ampliamente ilustradas, con fotografías al "acontecimiento social de la semana": el estreno de **Amalia** en el teatro Colón, con la presencia del presidente Victorino de la Plaza y su gabinete. La película, dirigida por el dramaturgo Enrique García Velloso, producida por Max Glüksmann, y fotografiada por Eugenio Py fue una iniciativa de Argiolina Astengo de Mitre –viuda de Eugenio Mitre, hijo del general Bartolomé Mitre- presidente de la Sociedad del Divino Rostro, con el declarado propósito de recaudar fondos para la construcción de una capilla y de una escuela para niñas. La interpretación quedó a cargo de jóvenes de la elite porteña. **Amalia** es un espacio de reconocimiento y autoafirmación por y para la clase dirigente, en el proceso en el que el reformismo liberal deja paso a la reacción tradicionalista. El espacio elegido para su proyección es el teatro Colón, uno de los lugares privilegiados del territorio simbólico de la Buenos Aires modernizada, el espacio por excelencia para su realización. El film no estaba destinado a su difusión masiva sino al disfrute de la clase que lo producía. La sociedad productora, al regular el acceso al film, no sólo define su espectador ideal, sino que en esta operación –donde emerge la dimensión política de la película- revalida su permanencia al núcleo íntimo de las familias tradicionales. De hecho, el teatro Colón es sentido como un espacio propio al que se debe defender de toda invasión, tanto de los advenedizos como de los inmigrantes que reclaman su parte de las riquezas de la tierra. El film atenúa la virulenta prédica antirrosista de la novela y acentúa los rasgos de común pertenencia de clase entre unitarios y federales. La figura de Rosas se sitúa en el lugar que resulta operativo para la situación política de ese momento: la del hombre que es capaz de dominar a la multitud. Alguien que pide poderes extraordinarios para enfrentar a la plebe que "sigue su camino insolente", de ese proletariado europeo que tanto incomoda al latifundista Rosas y a los descendientes de la generación del 80. En el film, Rosas está en un espacio no identificado ni identificable, porque es el de la Historia, rescatado desde el Panteón, no por la novela de Mármol, sino por el mito fundacional de la oligarquía argentina. Para una elite jaqueada por varios flancos, la figura de Rosas se ha vuelto atractiva: poderoso y carismático terrateniente, capaz de dominar a las masas, enemigo de las novedades de la modernidad por lo que atentan contra sus intereses. La reivindicación del pasado hispánico y la mitificación del gaucho pueden unificarse en Rosas, el ilustre Restaurador de las Leyes, título oficial que el film

restituye. El régimen de castigos que impone Rosas es similar al utilizado desde principios del siglo XX para controlar las protestas sociales. Hay en este discurso una afinidad natural entre Rosas y la Pampa. La propiedad feudal se diluye en la esencia de una comunidad atemporal, transmisible a los actuales dueños de la tierra.

El criollismo como eje discursivo del Cine Nacional

El estreno de **Nobleza gaucha** en 1915 es inaugural, no sólo del ciclo de la gauchesca, sino también de la etapa más prolífera del cine argentino, que alcanza su punto más alto en 1916, cuando se producen la mayoría de las películas de ficción de la etapa silente del cine argentino. Se trata de una breve primavera, posibilitada por la caída de la importación de películas a causa de la Primera Guerra Mundial, que se apaga cuando el mercado es ocupado por las *majors* norteamericanas, encabezadas por La Fox, que se instala en Buenos Aires en 1917.

Nobleza gaucha establece el modelo que luego seguirán, con desigual fortuna, una treintena de películas, entre ellas **Bajo el sol de la pampa**, del italiano Emilio Peruzzi, y casi sobre el final del ciclo, **Campo ajuera**, de José Agustín Ferreyra, 1919. El carácter modélico de este film no es sólo una cuestión temática. Tal vez la configuración espacio-temporal, donde campo y ciudad son los polos positivo y negativo de la Argentina contemporánea, sea más importante. Aunque este rasgo se encuentra atenuado en **Nobleza gaucha** está potenciado en sus epígonos, (**El ladrón**) contribuyendo a la exaltación del gaucho. De lo que se trata, más que de una reconstrucción pintoresca del universo de la pampa y sus habitantes nómades, es de exhibir un decálogo de las virtudes naturales que se atribuyen al gaucho. La película que adivinó a un mercado cinematográfico que necesitaba personajes, actores, escenarios y temas nacionales es, posiblemente, la más exitosa del cine argentino, ya que los ingresos por exhibición multiplicaron por treinta la inversión inicial. José González Castillo, responsable de prensa de Glüksmann incorporó textos provenientes de la literatura gauchesca: *Martín Fierro*, de José Hernández, *Santos Vega*, de Rafael Obligado y *Fausto* de Estanislao del Campo. Esto muestra con claridad que la aprehensión del tema por los habitantes de Buenos Aires está mediada por los grandes relatos que estabilizan el corpus de la literatura gauchesca. La imagen del gaucho ya es aquello que esta literatura dice que es. El gaucho como mito funciona como símbolo aglutinador de una sociedad signada por la heterogeneidad social y cultural.

Con la llegada del nuevo siglo habían comenzado a percibirse en el país los primeros síntomas de malestar ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradicionales. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes de la Argentina eran extranjeros, especialmente. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estaría destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la propiedad de la tierra, concentrada en manos de un puñado de terratenientes, hizo que esas masas se radicaran principalmente en los ámbitos urbanos, sobre todo en Buenos Aires, principal puerta de entrada de los contingentes europeos. Transformada en una Babel frenética y cambiante, la ciudad creció en forma desproporcionada provocando problemas de vivienda, salubridad y pobreza. Además de la deformación de la lengua y la invasión de nuevos hábitos y costumbres, la oligarquía tradicional veía una amenaza mucho más inquietante en los gérmenes de un socialismo y un anarquismo que estos nuevos habitantes traían consigo de ultramar. La sociedad argentina parecía fracturarse, volviendo urgente la necesidad de construir una identidad nacional sobre nuevas bases. De forma paulatina, esta crisis identitaria fue dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculizado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social y la conformación de una conciencia nacional que permitiera

homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. La educación fue, sin duda, el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo.

Para Elina Tranchini, desde 1910 el criollismo conservó un lugar de importancia entre las culturas populares, y persistió en sus funciones de consolación frente a los cambios introducidos por la modernización. Los vínculos entre la literatura y el criollismo encuentran un nuevo soporte en el cine que, en tanto instrumento de modernización técnica y cultural, se convirtió en la nueva materia de imaginación estética para la difusión de los viejos símbolos de identificación tradicionales del criollismo, como puede ser el culto al coraje, al honor (publicitado con la retórica de los folletines sentimentales) y la oposición hacia la autoridad.

El texto de Tranchini adhiere a la tesis de Adolfo Prieto acerca del papel homogeneizador que tuvo el criollismo, y su importancia como pieza de configuración del sentimiento de argentinidad. Fue en torno a 1910 que el criollismo encuentra un nuevo eje discursivo que le permite seguir mostrando imágenes y representaciones identificatorias: el cine de inspiración criollista (primero mudo, y luego sonoro).

Los primeros años del siglo XX fueron de crisis y cambios, y en la ciudad las imágenes difundidas sobre el criollismo sirvieron para procesar la nostalgia por el mundo rural perdido, debido a las transformaciones de la modernización.

El modelo cultural del criollismo fue constitutivo de la cultura popular antes y después de 1910 y ocupó un lugar central, una dimensión simbólica constitutiva del imaginario colectivo de la Argentina durante la primera mitad del siglo XX; el sentido homogeneizador del criollismo populista fue el de proveer de símbolos de identificación a un público de origen rural, que encontraba en los personajes y paisajes, evocados por esa literatura, una suerte de consolación y reaseguro frente a las transformaciones que el modelo de modernización les ofrecía. Las imágenes brindadas por el cine sirvieron para procesar la nostalgia por un mundo rural perdido frente a los procesos de cambio y modernización.

El cine criollo se construyó como significado y memoria colectiva, remitiendo a una identidad común y expresando esperanzas sociales, angustias y proyectos; operó
como lugar de refugio para los sectores populares.

Tranchini retoma la tesis de Beatriz Sarlo, referida al impacto producido por la técnica en la Argentina de los años ’20 y ’30, como instrumento de modernización económica y protagonista de transformaciones urbanas. Para esta autora la dimensión simbólica de las culturas de los grupos populares estuvo afectada por los procesos de modernización tecnológica, de alfabetización y urbanización.

Así, Sarlo demostró que el acceso a la técnica tuvo una doble función: de modernización cultural y compensación de las diferencias culturales, espacio de consuelo y reaseguro. La autora piensa al cine criollista como uno de los soportes utilizados exitosamente y como uno de los instrumentos de modernización cultural y técnica. La tecnología y los códigos del cine permitieron la construcción de un nuevo imaginario: el público asistía asombrado por las fotografías en movimiento. Así, el cine criollista mezclaba innovaciones técnicas y el culto a lo tradicional.

Es en torno a los años ’10 y ’20 que el cine reconstruye en la ciudad las imágenes de un mundo rural tradicional y cumple una función de igualación cultural en una época de acelerados procesos de diferenciación económica y heterogeneización social.

Como sostiene Richard Hoggart, los medios de comunicación actúan en la dirección ya marcada por las tradiciones de la cultura popular.

El autor describe aspectos culturales que demuestran la persistencia de elementos residuales, y, a la vez, el encuentro de un marco de referencia, de un respaldo confiable ante los cambios que los procesos de modernización y urbanización van introduciendo; se trata de un proceso para sobrevivir al cambio asimilando las cosas nuevas que parecen más convenientes, persistiendo en el culto a algunas de las viejas y descartando el resto.

Así, el criollismo es definido por Tranchini como una estructura de sentimiento que permite sobrevivir al cambio, asimilando los procesos emergentes, ejerciendo presiones desde lo tradicional y fijando límites a la modernización. Posee –sostiene- un potencial compensatorio homogeneizador.

El eje discursivo del criollismo operó, así, como dispositivo homogeneizador en manos del poder y como recurso de contención para las masas migrantes e inmigrantes. Como sostiene Adolfo Prieto:

> La expresión criolla o acriollada [fue] el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural. [...] Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social.

En el año de estreno de **Nobleza gaucha**, el cine italiano era el más importante del mercado, con una participación del 35%, apenas un poco menos que la suma del material ingresado desde España, EE.UU y Francia. Esta primacía frente a los competidores excedía el éxito económico, porque también fue modelo artístico, casi sin competencia, hasta los primeros de la Primera Guerra Mundial. La oposición a esta primacía de los colosos italianos tiene carácter de programa cuando se trata de proponer un modelo “para crear la industria nacional de cinematografía”.

El ascenso de Hipólito Yrigoyen a la presidencia de la Nación y el estreno del film **El Nacimiento de una Nación** ocurren en el mismo año: 1916. El caudillo radical ganó las elecciones el 2 de abril, y 20días más tarde se presentó la película en el teatro Ópera. La articulación entre ambos sucesos no es caprichosa: si la presencia de un gobernante elegido democráticamente pone en riesgo el orden preexistente, el film de Griffith constituye una herramienta fundamental para la construcción de un arsenal simbólico que, apoyándose en el cine, lo consolide.

El estreno de **El nacimiento de una Nación**, como queda dicho, obligó a actualizar el debate sobre la forma del cine argentino. Pero fue la llegada de la Fox, en 1917, lo que provocó el cambio que sacudió la estructura del dispositivo cinematográfico. Junto con las otras *majors* que se instalan entre 1918 y 1919, está en condiciones de satisfacer las necesidades del mercado local. Sin la competencia europea y ante la rápida desaparición del cine nacional, que se ha vuelto innecesario para los distribuidores y exhibidores que lo impulsaron en 1916, el cine de Hollywood es el nuevo paradigma del cine en Buenos Aires.

Como lo señala Mattheu Karush, a diferencia de los programadores de radio argentinos, que no tuvieron que hacerle frente a la competencia extranjera, los cineastas argentinos necesitaban distinguir sus productos de las películas importadas a disposición del público local y lo hicieron a partir de enfatizar lo nacional. Muchos siguieron el ejemplo de **Nobleza gaucha** y rediseñaron

historias tomadas de la literatura criollista y del popular circo criollo; otros narraron episodios famosos de la historia argentina.

El cine mudo argentino entró en crisis a comienzo de los años ’20. El fin de la guerra facilitó la recuperación de la industria cinematográfica europea, aumentando la competencia que las películas argentinas enfrentaban afuera. Y sin embargo, más importante aún, fue el ascenso del cine de Hollywood a una posición de indiscutible dominio internacional. A partir de 1916 los estudios norteamericanos adoptaron nuevas estrategias, abriendo sus propias oficinas en todo el mundo para así tener que evitar tener que negociar con las empresas distribuidoras locales. Confrontados con la competencia técnica y artística de Hollywood, así como con su poder económico y sus agresivas estrategias de marketing, los cineastas locales no pudieron competir. En 1931 se estrenaron solamente cuatro películas argentinas; al año siguiente, ese número se redujo a dos.

A diferencia de la radio, las películas eran consumidas en lugares públicos y por lo tanto se presentaban más fácilmente a los intentos de distinción. En Buenos Aires, la preferencia por películas extranjeras se convirtió en un marcador de clase alta. Como resultado de esto, la segmentación de la audiencia reforzó la adscripción de los cineastas locales a prácticas culturales más plebeyas.

Por lo tanto, la industria del cine se planificará apropiándose de los rasgos que definen al cine clásico norteamericano. En esta dirección avanza el trabajo de Héctor Quiroga, jefe de publicidad de Max Glüksmann, y propietario, junto a su mujer, la actriz Camila Quiroga, de Platense Film, una empresa con poca, aunque constante capacidad de producción. En 1917, Quiroga se asoció con el director y actor francés Paul Capellani para la realización de **¿Hasta dónde?** estrenada al año siguiente. Poco tiempo después, Quiroga formó una nueva compañía asociado con Benoit, director de fotografía francés que había cumplido esa función en **Regeneración;** Quiroga y su mujer no sólo dirigieron sino que protagonizaron **Juan sin ropa**, el film estrenado en 1919 que establece un nuevo rumbo para el cine argentino. Es el primer film moderno del período, tanto por su sistema de producción como por el empleo sistemático de todos los recursos que el cine norteamericano había estabilizado con Griffith. Recursos que Benoit maneja con notable soltura, en especial en las escenas de masas: la asamblea de los obreros del frigorífico y la represión policial a los huelguistas. Benoit, como antes Capellani, jerarquiza la tarea del director en tanto autor del film, categoría que en los filmes precedentes se adjudicaba al argumentarista, generalmente un escritor legitimado por el aparato cultural.

Juan sin ropa es, en la leyenda de Santos Vega, el símbolo demonizado del progreso, vencedor, en el lírico duelo, del viejo payador que ejemplifica las virtudes que la aristocracia reivindica como propias. Frente a la mirada hacia el pasado, hacia la calma pureza del campo redentor, la publicidad de **Juan sin ropa** parece casi una provocación para los antiguos liberales: es el trabajo y el progreso invadiendo la pampa y derrotando el único vástago del gaucho autóctono y salvaje; es el ideal nuevo, el capital moderno desnudo en su grandeza que viene a sustituir a la naturaleza nativa. La película de Benoit es la primera en abordar la realidad social, en este caso la gran huelga de los frigoríficos, como tema. Pero no es una película revolucionaria. Es una película burguesa: en esto también es la primera.

El film retoma las ideas y esperanzas de los sectores medios, muchos de ellos inmigrantes, de lograr una fortuna mediante el trabajo en la nueva tierra. Juan Ponce, el protagonista, líder de la huelga de un frigorífico -más dispuesto a la conciliación que al enfrentamiento- es perseguido por la policía y huye al campo; deviene entonces dirigente agrario. Se repite aquí el par criollo-gringo de **Nobleza Gaucha**, pero en otra dimensión: el personaje es también un dirigente de rebelión campesina. Si hasta entonces el lugar del mal estaba, para el cine argentino, en los arrabales,

Juan sin ropa lo muda hacia el campo, que no está poblado de payadores sino por apropiadores de granos y gerentes de ferrocarril.
En 1919 había comenzado la Semana Trágica: los muertos obreros, la mayoría inmigrantes, se cuentan por centenares.

Críticas y resistencias al cine como fetiche de la industria cultural.

Muchas de las mismas fuerzas comerciales ideológicas que pujaban por disolver el compromiso del cine con la clase trabajadora en EE.UU también estaban presentes en Argentina. Alarmados por el poder del cine para moldear la "cultura" de masas así como la imagen de Argentina en el exterior, muchos intelectuales y políticos exhortaban al cine a elevar sus estándares. Estos críticos reproducían a aquellos que habían atacado las estaciones de radio por complacer el gusto ordinario de las masas y proponían la misma solución: intervención estatal. Carlos Alberto Passano y Matías Sánchez Sorondo ligaban su campaña a las demandas de los cineastas que querían que el gobierno protegiera la industria cinematográfica local de la competencia extranjera. Mientras la censura oficial, permanecía dentro de sus límites en esos años, los críticos opuestos al supuesto mal gusto que se desplegaba en las películas nacionales eran casi omnipresentes en los medios gráficos. Para críticos como Ulyses Petit de Murat, Rimondo Calcagno, Néstor Paulino Tato, lo que amenazaba la calidad del cine argentino residía en su tendencia a tomar prestadas formas de la cultura popular, como el tango y el sainete, formas culturales que surgieron de los suburbios y los arrabales, que eran el hogar de los pobres en la ciudad. Apostaban a que el cine, si podía evitar hacerle el juego al gusto popular, sirviera como vehículo para la educación y mejora de las masas. Veían al cine como una oportunidad de redefinir la nación al alinearla con el progreso y la modernidad, pero preservando su esencia distintiva.

Primeras proyecciones en Tucumán

Dice Ricardo Antonio Brunetti:

> La sala -o el ámbito elegido a tal fin- se sumergía en un silencio litúrgico. El sonido de un exquisito piano, como el aroma de un perfume francés, extasiaba a la concurrencia. Las manos del intérprete se esmeraban por sonorizar con acordes precisos y conmovedores las caprichosas imágenes que transcurrían en la pantalla. Eran tiempos de asombro, de descubrimientos, de privilegios, en el inicio de la primera década del siglo pasado. Tiempos parturientos del séptimo arte en la capital tucumana, que se originaron en sesiones privadas.
> En esa época la proyección de películas mudas era un complemento de otros espectáculos artísticos. Por lo general se solía incluir la orquesta o el intérprete que también acompañaba y ambientaba la proyección.

Características
En esos años las películas sin sonido incluyen carteles descriptivos para facilitar la comprensión de la sucesión de imágenes en blanco y negro. "Las producciones eran de corta duración. Entre uno y 10 minutos y, habitualmente, de ficción (comedias y aventuras). Se filmaban en estudios muy precarios. En los créditos no figuraban ni los actores ni tampoco el director. Solo se identificaba la compañía que lo había producido ", agrega. El profesor Brunetti también remarcó

que más tarde surgieron los documentales locales y nacionales. Las funciones se consideraban, por entonces, un espectáculo solo para gente que estaba familiarizada con los conciertos, el ballet y el teatro. "A este público, sin dudas, las cintas les parecían una curiosa novedad", dijo.

Propulsores

El brasileño **Botafogo** , un extranjero dotado de fortuna y de espíritu de iniciativa -según consigna LA GACETA del 12 de febrero de 1952-, fue el precursor del cine en Tucumán. Botafogo, asociado con **Manuel Imbert** , abrió en un galpón situado en la esquina noreste de Junín y el 24 de septiembre una precaria sala. Allí se concretaron, en septiembre de 1908, las primeras proyecciones cinematográficas de la provincia. Fue precisamente a este empresario de lengua portuguesa que las autoridades de la Sociedad Italiana -Casa de Italia, por esos años- le ofrecieron el salón de la entidad para las funciones.

Por cierto, fueron las sociedades de inmigrantes, las que ejercitaron una acción multiplicadora en el desarrollo y crecimiento del cine en Tucumán, de acuerdo con investigaciones de académicos como **Elisa Cohen de Chervonagura.** Al respecto la escritora destacó que los 350 inmigrantes que había en 1869 se habían incrementado a 32.570 luego de 45 años. Es por eso que no resulta extraño, sino más bien coherente, que las denominadas Casas de España, Francia e Italia incluyeran en sus actividades recreativas y culturales de finas del siglo XIX y de comienzos del XX, además de la danza, de la música y de la literatura, la proyección de cintas documentales sobre la cultura de los países a los que representaban.

Los espacios

Entre 1908 y 1912 las películas sólo se exhiben en salones de clubes o asociaciones, de bares y confiterías famosas, como las que estaban alrededor de la plaza Independencia: Londres (1908), en Las Heras 401 (hoy San Martín); París (1910) y Café Colón (1916). En esa alborada del séptimo arte en la provincia, la duración de las películas se establecía por metros. Un minuto incluye entre 18 y 22 metros. Y 2.000 m. eran alrededor de 90 minutos.

Confiterías y biógrafos

Otros tipos de difusión del cine -por entonces se denominan biógrafos o cines- fueron las confiterías: el primer El Buen Gusto (1910, 9 de julio 27), Royal y luego Boston (1914 y 1915, frente a la plaza Alberdi), Bar Centenario (1914, 25 de mayo 17), Gesken y Karakachoff (1914, Muñecas 17), Confitería y Billares Buenos Aires (1910, Mendoza 801), Perittore y Micheli (1914, 9 de julio 537), Polo Norte (1914, Santiago 1.002), San Martín (1914, Mendoza y Junín) y José Tagliomonti (1914, Congreso al 500).

Los biógrafos fueron: Universal (1908, 24 de septiembre y Junín), Tucumán (1909, Muñecas 51), León (1913, Congreso y La Madrid), y Novedades (1917, Mendoza y Junín). Los teatros: Alberdi (1912, Crisóstomo Alvarez 985), Odeón -hoy San Martín- (1912, avenida Sarmiento y Muñecas) y Belgrano (luego de la remodelación de 1913, San Martín 257 -ex Las Heras) y Politeama Argentino (1920, 9 de julio y Las Piedras). En realidad, este último se había proyectado para ser un teatro, pero como no se terminó de construir lo utilizado en el cine.

Otros mecanismos

También se pasaban filmes mudos en el Club Social (1915, 24 de septiembre y 25 de mayo, allí después funcionó Agua y Energía), los parques de diversiones Mundial Park , de la actual plaza Yrigoyen, y American Park, de 24 de septiembre y Suipacha y en la confitería de Villa Nougués.

Pero los dos primeros cines o salas céntricas que existieron fueron el Moderno (9 de julio 76) y el Majestic Palace (24 de septiembre 666). Se fundaron en 1912 y 1916, respectivamente. Ambos, hasta el advenimiento del cine sonoro, eran llamados biógrafos a pesar de ser salas de cine.

Bibliografía

Barbier, Fréderic y Lavenir, Catherine. *Historia de los medios. De Diderot a Internet.* Buenos Aires: Colihue, 1999.

Cuarterolo, Andrea "El arte de "instruir deleitando". Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario" En: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, N°39, Dossier "Narrativas del Centenario y el Bicentenario de la independencia en Latinoamérica", Madrid, Instituto Ibero-Americano de Berlín/ GIGA Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo/ Editorial Vervuert, septiembre de 2010, pp. 197-210.

Elsinger, Alberto Horacio, "En 24 y Junín se proyectó la primera película" La Gaceta,11 de diciembre de 2012.

Karush, Mattheu, B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida.* Buenos Aires: Paidós, 1912.

Kohen, Héctor: "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad nacional en el período 1897-1919", en Cuadernos de cine argentino. La imagen como vehículo de la identidad nacional. N5, Buenos Aires, INCAA, 2005, pp 30-46.

Sarlo, Beatríz. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Tranchini, Elina: "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en El cine argentino y su aporte a la identidad nacional, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1999, pp 101-173.